

佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（下）

妙樂

屏東講堂監寺

肆·佛光山「佛教音樂」實踐歷程

佛光山佛教音樂的實踐內容以「傳統梵唄音樂」和「創作佛教音樂」二大主軸進行之。在此，星雲大師一方面重建佛教傳統，藉由佛教現代化促進寺院梵唄的普及，而將傳統梵唄搬上舞台，另一方面也鼓勵佛曲創作來傳道，因而具有原創性與獨特性意義的「念佛會」、「歌詠隊」、「佛光山梵唄讚頌團」的實踐內容與特質，為本節所要探討之重點。

一、「念佛會」的梵唄唱誦

一九五三年，星雲大師應宜蘭李決和、林松年居士等人邀請，駐錫雷音寺，處於戰後初期民風保守、教育不普及的年代，有鑑於大眾普遍對佛教觀感仍承襲舊有——往生他方的宗教，故傳統修行法門——「念佛」是既有條件中最方便的法門，於是星雲大師開始成立「念佛會」，而念佛共修乃傳統梵唄展現的方式之一，故而，它廣義地代表佛光山截至目前為止，全球各別分院道場所實踐的一切佛教傳統梵唄音樂之內容。

星雲大師所帶領之宜蘭念佛會之內容，便是傳承自其在大陸所受薰陶之佛教音樂的部分應用與實踐（按筆者觀察，在佛光山系統裡所實踐的傳統佛教音樂並未運用到「器樂型式」的法事音樂），於一九四九年渡海來台時，一併承接到台灣的宜蘭發聲。以此，星雲大師之所以「念佛會」為推動之首的可能初衷為何？內涵特色？可從戰後台灣佛教初期之概況蒐索起。

（一）「念佛會」的萌生

佛教傳入台灣的正確年代雖不能確認，但在永曆十五年（一六六一）十二月鄭成功驅逐荷蘭人之後，福建省泉州、漳州、福州及廣東省惠州、潮州兩地人民大量移居台灣，閩粵一帶的佛教也隨之傳入，在明鄭時代先後有了竹溪寺、彌陀寺、龍湖巖三座名剎，矗立於南台灣的史實。[註 78]

而清朝治理台灣的時期裡，佛教一方面配合著渡海來台、消災解厄的時代背景需求，而發展出「正信佛教」與「擬似佛教」的齋教特色。[註 79]直到一八九五年滿清戰敗割地議和，開始了為期長達五十年的日本統治年代，並隨著中日兩國正式宣戰，而出現所謂「皇民化運動」，將台灣地區原有的寺廟除了繼續求助於日本佛教各宗派的保護外，其他的寺廟齋堂也必須改為神社。此種日化宗教之運動政策，使得台灣佛教將原由大陸福建傳來的中國佛教的制儀、規章完全地摧毀，但也因此養成台灣佛教另種階段性具獨特的佛教體質。直至光復後，台灣佛教重新回歸到大乘佛教的傳統裡，同時也因為國民政府的播遷來台，使得「大陸佛教」正式進入，此階段佛教發展主要之變革，乃是將以往「閩南化」、「齋教化」、「日本化」的變質佛教，做一徹底的改造與澄清，並接手進行台灣佛教包括教理、僧制、儀軌以及佛教語言等發展。[註 80]藍吉富因而進一步指出戰後台灣初期的階段性特質為：「中國佛教會主導台灣佛教的發展」、「大力掃除台灣佛教的日本化」、「傳授三壇大戒」、「大專學生的學佛風潮」、「印順著作的流傳等」、「佛學院林立」等，[註 81]亦為此階段具體之實踐內容。至此，我們或許可以歸結出幾種理解：首先，光復後的台灣非但民生待整，教會也紊亂如麻，不特日僧寺院難以保留；就是一般的寺院也恐有被淘汰之虞。[註 82]換言之，由於當時海峽兩岸的混亂局勢尚未穩定，從中央到地方、從社會到個人、從寺廟到信眾都處於一片重整的寄望，特別是寺廟內部僧侶的領導方式、重建具威儀講戒律的清淨僧格、寺院還原本來面目等的整頓變革，讓處於此時期的佛教信徒引以為指標與信仰之希望的所在。其次，明清以來，傳統中國佛教普遍存在幾個事實：即偏重來世、各自為政、宗派糾紛、組織散漫、缺乏專業的弘法人員及因應現代社會的自覺、甚少參與社會改革等狀況。[註 83]因此，此階段台灣佛教的發展便只能仰賴僧侶個人性的弘化，整體教界的合作度眾顯然時機尚未成熟。

綜合上論，筆者認為宗教是整個社會有機體中的一部分，其變化發展與整個社會唇齒相依。而台灣佛教發展，自然也不能獨立於台灣社會的整體變遷外。有鑑於此，如何能夠在這樣的社會條件下進行有組織計畫性的建制方式，既能安定民心、顯發佛教律儀教義、又可培養教徒宗教情感與情操的薰陶，諸此種種考量便成為星雲大師應邀至宜蘭貫徹弘法之際所要思索的問題，換言之，即反映出佛教在地方的需要及與已建立之文化間的調和著手起，以此，「念佛會」的實踐，便成為星雲大師選擇做為度眾、攝受眾生之契理與契機的最直接法門之一。

(二) 實踐內容與特質

星雲大師所領導之宜蘭「念佛會」係乃以定期念佛共修為實踐功課，[註 84]藉由大眾同聚共修之威德力，鞭策自己向上，並輔以法器快慢速度的敲打，幫助大眾攝心一處專意念佛，隨著佛號音律，將身心契入讚頌佛德的意境之中，降伏妄念入深禪定，然「念佛」一門其實不出佛教「梵唄」的範疇。關於佛光山梵唄的傳承，陳慧珊基於〈爐香讚〉樂譜的音樂分析所得、及星雲大師早期邀請至佛光山教授梵唄的師資（慈靄法師、李廣慈）之師承判斷，認

為可能是現今大陸所謂「天寧腔」一系。[註 85]然不論系統如何，佛光山一直使用的梵唄唱腔不出「海潮音」與「鼓山調」二種，[註 86]廣為運用於朝暮課誦等各儀式之中。

1. 朝暮課誦

佛教寺院在其發展過程中，形成一套與寺院生活密不可分的組織機構與管理制度，望法度之建立，令眾僧合居一處，安心辦道弘法，而朝暮課誦之用意亦在於此。所謂：「朝暮不軌，猶良馬無繮。」早課期思惟以還淨，晚課冀覺昏而除昧，[註 87]因此朝暮功課成為佛光山重要而普行之行道門規。在莊嚴而不複雜的旋律之中（為海潮音唱誦法），僧眾（或信眾）透過日復對儀式唱念的熟稔如法，而能端秉一心攝心正念行持；形成其特有的宗教內涵：乃培養宗教情操之時機，亦為佛光山道風的展現，同時更是對眾生、信施與社會的慈懷、感恩和祝禱等，這些全部展現於每日朝暮課誦文中而清晰可見。以此，它是道業表徵、實際生活之內容，更是佛教具體的修行法門和宗教體驗之契入點。

此外，星雲大師本著「生活佛教」之理念，進一步於一九九五年特為在家信眾方便於居家從事修持功課，而依時間、環境、功課類別之不同，提出可供修行之各式內容與建議。[註 88]以此，筆者認為這是佛光山在傳統課誦的內涵中，突出於一般道場具原創性與開創性的悲智（方便）雙運之展現。

2. 道場懺法

除了朝暮課誦外，道場懺法亦是梵唄應用的場合之一，此儀式性的佛教音樂有其遠古之淵源與宗教的神聖性，除了唱誦旋律較朝暮課誦多元外，輔其深遂之儀文內涵，形塑整體莊嚴淨寂的場域，直接將慈悲、離欲內化於教徒之心，亦是佛光山所注重的。「懺法」是佛教常見的一種儀式，乃其宗教徒懺悔罪愆的儀則和行法。是以，星雲大師認為「懺儀佛事」對每一個人的身心，不僅有滌塵作用，其功德也很多，他說：

一、報恩：對諸親眷屬的感恩；二、還債：藉拜懺功德回向給冤親債主；三、培福：為自己培植福德因緣；四、結緣：以拜懺功德與生亡兩者結緣；五、懺悔：藉禮懺來消除罪業。[註 89]

以此觀之，足見星雲大師肯定經懺佛事「冥陽兩利」「生亡得度」之宗教性功能與貢獻，然而，其本人亦曾剖析指陳：「滿清民國時期的經懺香火佛教，幾乎使佛教趨於沒落，不失是中國佛教史上的一次無形教難。」顯見其有著對於經懺佛事弊病之沉痛，兩者形塑「待調

合之空間」氛圍，遂此，星雲大師提出「弘法佈教（講經說教）與經懺佛事相輔相成（結合）」之整合觀點，[註 90]遂成爲佛光山教團「道場懺法」依循之實踐方向與準則。

據筆者蒐集資料所得，佛光山具體實踐的懺儀內容頗豐多類（音樂內容則是「海潮音」與「鼓山調」結合雙用）歸結懺儀的種類：「瑜伽漱口、水陸法會、三時繫念、梁皇寶懺、金剛寶懺、八十八佛洪名寶懺、大悲懺、慈悲三昧水懺……」等，各分院道場定期或不定期（按：或隨歲時節日、或爲佛光大學籌款等）舉行之。雖懺儀內容有異，但儀軌進行無大差別（前三項除外，其詳細內容深廣浩瀚非本文所要專研故省略之，但據筆者所知，此部分目前佛光山已有專人研究整理），可歸納爲：一、香讚；二、入懺文；三、稱佛菩薩名號；四、開經偈；五、經文、佛號；六、出懺文；七、回向讚。此內容具足讚歎佛德、修供養、誦法言、禮懺離苦等有次第「道」實踐，兼具福慧雙修的特質。而在儀式進行前與圓滿後，各舉辦法會的佛光山該道場（分院）法師皆會針對相關所進行之懺儀內涵擇一主題「開示」之。

佛教認爲修行貴在修心，一切善惡好壞皆出眾生一己之心，隨著懺儀文念佛唱誦，參與者真心深刻地省察與懺悔罪業（不再二過），故佛光山於年中舉辦各式懺儀法會，側重參與者發乎真心之懺悔力與念茲虔懇，藉此因緣載眾信徒人等感恩報親之真誠心意及仗佛（法）無邊之威神力（《華嚴經》云：「虛空可量風可繫，無能盡說佛功德。」[註 91]），必能冥陽得度，生亡兩利，而所謂消災免難、平安順利也才能夠實現。因此「道場懺法」成爲佛光山結合「講經」與「行持」雙軌的引導眾生「認識罪業的良心、祛惡向善的方法、淨化身心的力量」[註 92]，之入道的前方便法，爲其特色之一。

3. 佛教儀典

另一種儀式性的佛教音樂則被運用於「佛教儀典」之中，佛光山用以實踐內容則含括「法會」、「戒會」、「講經儀式」三類，用做「宣唱法理，開導眾心」[註 93]。「法會」者，取「以法相會」之意，是爲佛教結合誦經、說法、供佛、施僧等宗教活動而舉行之集會、儀式，期以佛法令信眾生起信心與法喜而有之。佛光山啓建之道場法會甚多：「千佛法會、上燈法會、觀音法會、浴佛法會、盂蘭盆法會、地藏法會、藥師法會、彌陀法會、佛陀成道紀念法會、光明燈消災法會、供佛齋天法會、念佛共修法會、甘露灌頂皈依三寶法會等。」[註 94]每個法會皆有其修身、修心、啓發道心、實踐道德的宗教結構內涵。

若說皈依三寶是學佛的入門，則受持戒律便是信仰的實踐，「戒會」依身分不同而有「在家『五戒、菩薩戒』」、「出家『三壇大戒』」之不同。然戒的本質在於不侵犯而尊重他人，進而從中完成身口意三業的善淨。此發自內心的自我要求，便是慈心之體現；又「戒」也是蠲除習氣、立願與貪瞋癡煩惱對抗之「法門」，故受（持）戒亦是一種修行。而戒壇儀軌嚴謹，舉在家五戒之受戒程序爲例（出家戒則更爲繁瑣）：「敷坐請師、戒師開導、請聖、懺悔、問遮難、三番羯磨、秉宣戒相、發願、勸囑、回向。」居間佛教唱念扮演相當程度的要角，與儀軌互融相顯。[註 95]

佛法從恭敬中求，是佛教廣為人知的求法態度，聞法聽經前的「請師」、「祝禱」唱誦，因此成為「講經儀式」不可忽視的一部分。在佛光山便是透過此儀式的端嚴靜肅，藉以攝眾正念謙恭，進而受持法言契入宇宙人生之真理而邁向解脫之道。其儀文內容為：

- (1)和尚昇座。
- (2)「香讚」。
- (3)「鐘聲偈」：鐘聲傳三千界內，佛法揚萬億國中；功勳祈世界和平，利益報檀那厚德。
- (4)「開經偈」：無上甚深微妙法，百千萬劫難遭遇；我今見聞得受持，願解如來真實義。
- (5)「和尚說法」。
- (6)「回向」。

綜上所述，各宗教儀式的不同，可以看見傳統梵唄為因應各種宗教功能之所需與變化，而含有豐富的樂曲與儀文。[註 96]換言之，儀式音樂有更多的「音樂」特質，旋律、節奏、發聲法等，共同構成其特色，它一方面突顯經懺的內在情懷，卻也同時藉由儀文內容而轉身深化梵音的攝受力。[註 97]近年，星雲大師更進一步運用梵唄音聲於講經過程中，在每段經文要講說之前，先行有人領眾唱過一遍的安排，讓聽聞者藉此對經文有初步閱讀，更能寧心趣入法要。綜此，各種佛教儀典非但運作著其宗教功能，也顯現佛光山關懷社會與眾生，透過「音聲」以體現「弘法與利生」的宗教本懷。

二、「歌詠隊」的創作佛曲

當今學者專家關注創作型佛教音樂之「身分」界定者不少，然這樣的疑慮，早在一九五四年星雲大師於宜蘭組織佛教青年歌詠隊時，便就以此引燃戰後台灣第一個佛教「革新」運動的波濤，當時傳統教界將之視為「離經叛道」之行，欲去之而後快。就此，即出現兩個關鍵性命題：(一)既已佛教早有傳行千年的傳統梵唄音聲，何以星雲大師還要施設新型式音樂——「佛教聖歌」，其必要性為何？兩者有何關係？(二)何以教界視「佛教聖歌」的展演為離經叛道之行？以此，筆者擬從創作佛曲展演內容相關、及其弘法效益二方面探討之。

(一)創作佛曲：現代弘法之聲

1. 歷史與發展

事實上創作音樂進入佛門，早在印度佛教時期，馬鳴菩薩所製「賴吒和羅伎」便已開始。直至一九三〇年，弘一大師在廈門閩南佛學院應大醒、芝峰等法師之邀起始，創作了〈三寶歌〉曲譜，由太虛大師填詞，更標誌著現代音樂進入佛教之里程。而一九三六年，弘一大師又應他的學生劉質平之請，作了〈清涼〉、〈山色〉等歌詞，由夏丐尊作序，交上海開明書店出版，[註 98]可說弘一大師為後來佛教歌曲作家立下典型，以上乃屬於民國初期在中國的佛

教音樂局面。但若說到戰後台灣創作佛教歌曲首航，則應屬一九五四年星雲大師在宜蘭念佛會所組織的佛教青年歌詠隊及其創作的佛教聖歌為先聲。關於創設之動機，星雲大師說：

當時有不少優秀的年輕人時常到寺院裡來，我為了接引他們學佛，因此成立了「佛教歌詠隊」。

又說：

佛教的梵唄莊嚴耐聽，但不通俗，一般信徒大眾不易學習。為了使佛教音樂更大眾化，真正發揮「以音聲做佛事」之功，因此，當時我就與煮雲法師……，為現代佛教聖歌寫下了不少詞曲。[註 99]

以此開創作風氣帶動風潮，後有黃友棣、李中和、黃自、吳居微等人皆為星雲大師音樂創作的合作對象，亦為著名佛教歌曲創作者，繼而成一、竺摩法師等亦出現創作品，而為現代佛教歌曲創作歌詞的創作者，教界十方陸續效尤，「聖歌團」、「創作曲」蔚為一時風潮發展著。

2. 創作手法與內容

以「研究音樂，修養身心，陶冶性情，闡揚佛教」為宗旨而成立的宜蘭念佛會佛教歌詠隊，是以演唱星雲大師親自作詞、楊詠溥等人譜曲的佛教聖歌為主，後來這些佛曲印製成《佛教聖歌集》。以此，佛教聖歌重新生命組成揭示：即「詞」與「曲」的再造。

(1) 歌詞之弘傳意涵

如前所述，星雲大師乃為接引眾生而有佛教聖歌的施設，因此，對於眾生人生的關懷、社會問題的關注、與生命方向的指引，都成為其佛教音樂與社會不可分離的緊密連結，這反映著佛教積極主動的參與社會，也呈顯出當時星雲大師對佛教的發展觀念與弘法方式。因此，其佛教聖歌的詞文，便內涵著深刻的宗教生活化訴求。例如在星雲大師所作〈祈求〉一文，是這樣寫著：

我常常在自想，我來自什麼地方？
我細細在思量，我將去什麼地方？
憶往事，罪業深重，怎不悲傷，
望前程，十字街頭，只有徬徨，
佛陀！佛陀！偉大的佛陀！
我依靠在您的座旁，告訴我，一個光明平安的地方。[註 100]

是以，宗教信仰除了為人們所面對的問題提出解釋外，人們也希冀從宗教信仰中獲得問題的解決。放眼人類自始至終沒能躲得過生老病死的苦悲，縱科學昌明，亦無法改變之，此意味著物質與精神層面的平衡狀態應是相當重要的，因此，在此佛教歌曲中指引著眾生性靈尋求更高深的境域方向。再如〈三寶頌〉一文：

南無佛陀耶，南無達摩耶，南無僧伽耶，南無佛法僧。
您是我們的救主，您是我們的真理，
您是我們的導師，您是我們的光明。
我皈依您，我信仰您，我尊敬您，
南無佛陀耶，南無達摩耶，南無僧伽耶。[註 101]

此文詞看似簡易，實則意義深遠，細讀之，內文總不離三寶的精神。「南無佛陀、達摩、僧伽」是梵文的中文音譯，即是皈依佛法僧三寶之意。「佛陀」是「救主」，眾生「皈依」投靠；「達摩」是真理，眾生「信仰」奉行；僧伽是「導師」，眾生「尊敬」從學，因此三寶是人生的「光明」，清晰地指出佛教「三寶」的意涵。[註 102]換言之，佛教歌曲亦同等肩負載法之責。其餘「快皈投佛陀座下」、「鐘聲」、「菩提樹」、「青年佛教的歌聲」等，皆有其方便引眾、給人光明希望、關懷眾生之主題與旨要。

(2)音樂之審美特徵

相對於傳統的梵唄而言，新創的音樂「佛曲」，具有著更廣面的適應及應用性，據筆者所蒐資料顯示，早期與星雲大師一起合作譜聖歌之曲的音樂家，如：吳居徹、李中和等人，皆為西洋音樂教育之受學者，因此西洋樂曲之曲風被運用在星雲大師所作之佛教聖歌之中，其實有部分原因取決當代資源條件的限制所致，但也因為這些音樂本身帶來人們生活熟悉節奏與韻律，使之覺得習慣並可以在日常生活的許多場合來使用與聆聽，讓佛教聖歌因此成為可以走入人們生活的捷徑。

從藝術角度觀之，音樂乃屬表情與時間藝術的綜合體，但其最大的審美特徵乃是貼近人們生活：[註 103]

一、**抒情性與表現性**：黑格爾認為，音樂是心情的藝術，它直接針對心情。換言之，音樂內容的非語義性和音樂表現情感的特殊性，都說明音樂能夠表現最複雜、最深刻、最細微的內心情感，是一般語言難以表達的。因此，佛教聖歌的提倡，既能將難以言喻之法樂轉化為「心領」，又能接引眾生進入佛法氛圍。

二、**表演性與形象性**：音樂需要藉由表演才能完成，但形象卻是需要聽者經過聽覺機制方能產生。不同的人對於相同的曲目，會因不同的生活經驗與文化修養，而形成聽者可以自由建構的音樂形象。因此，佛教針對眾生根器的差別，其聖歌的施設自有其相應的眾生可以因之而得度之契機，是佛教不願意放棄的堅持。

三、**節奏性與韻律美**：節奏是主觀和客觀的統一，也是心理與生理的統一。一般而言音樂節奏的快慢會傳遞出不同情緒給予聽者，因此節奏是整個歌曲可導引聽者情感外化的關鍵點。而佛教音樂因此能夠善用此特性，實踐光明、喜樂、感恩、慈悲的宗教內涵。以此，音樂本身的「特質」是佛教欲借以為方便的方式，但除此之外，以西洋曲風為載體的佛教聖歌，便與西方聖樂截然不同了。是以，除了譜詞者的悲願所貫注的心念外，更有譜曲者的「修行」一味，誠如為星雲大師所作〈弘法者之歌〉、〈西方〉等譜曲的李中和教授便說道：他開始創作佛教音樂，便開始讀經、寫經，希望透過修持讓自己能進入佛教思想的堂奧，去掘取靈感的泉源。[註 104]佛教有言：「心生則種種法生。」[註 105]當一個人真誠置心於一處，豈有事不辦乎。故有一說：佛教不共的緣起性空與悲憫並不能由「佛教歌曲」相契……，筆者認為並非絕對矣。

(二)弘法效益

1. 梵唄與創作佛曲弘化差異

如上所述，陳碧燕歸納創作佛曲與梵唄間不同的弘化功能：首先，創作佛曲的風格和結構多根據於歐洲藝術或合唱歌曲的形式，故有固定拍數與節奏，旋律較為輕快，並重視樂器伴奏且需依譜而工整地呈現音聲；梵唄的神聖性的維繫，部分是經由排除旋律樂器的混雜而強調唱念的清晰深刻，因此，梵唄無既定旋律，可由唱念者唱誦自己的旋律，演唱速度通常

較為緩慢，且無熱鬧的伴奏。其次，創作佛樂存在是一個社會事實，它牽涉佛教一個基本的存在意義，便是它可以在許多不同場合、非佛教儀式的場合來歌唱與聆聽，打破了梵唄的場合性局限，讓佛教教義得以在日常生活中和一般大眾接近。[註 106]凌海成亦提出看法：梵唄是以音樂形式進行的宗教儀式，音樂是其借助手段，功能在於宗教；創作型佛教音樂便是以音樂的形式表達佛教思想和佛教意境，它的目的是通過音樂使聆聽者產生祥和法喜，從而達到弘法目的。[註 107]

綜觀上述，陳碧燕中肯地提出梵唄與創作佛曲間的差異，是筆者所認同的，基此，對於星雲大師選擇施設「佛教聖歌」為弘法的另一媒介，並非捨去傳統梵唄不用，而是有其相對性需求的體察與費心而增設，因此，教界對於此舉的「掛念」實是未能理解「佛教聖歌」不悖佛法而又能為弘法加分的功用所致；另，凌海成顯然在此將佛教音樂做了「階層式」的分類，即道次第中，透過「弘法」是接引眾生的初步，有了認同與信仰才會進一步產生「宗教行為」，因此，由「弘法」趣入「宗教」，兩者形塑佛教音樂建構的弘法脈絡便是「創作佛曲」到「梵唄」。筆者認為任何一「法」實踐都不能忽略參與者的根性，即便「道」的次第有序，未必是每個眾生都需要依次往前行，亦可跳躍式地前進，如筆者在訪談的過程中，便發現有多位法師是因為佛教「梵唄」的攝受而直接入道修佛（未有佛教聖歌的接引），便是一例，猶如其中一人說道：

小時，只要聽到寺院法師唱誦的音聲，小小的心裡即感到安詳快樂，也會隨其曲調哼唱；青年時，一次在寺院受八關齋戒，聽到法師清亮攝心的唱誦音聲，梵唄聲在腦中二日仍盤旋不去，原來繞樑三日的境界是如此！在自己的心中種下了入佛門的小小種子……。[註 108]

故此，星雲大師在宜蘭辦念佛共修會的同時，又竭力組織佛教歌詠隊，其用意是可以獲得理解。現今，宜蘭「佛教青年歌詠隊」原形已不復找尋，而佛教聖歌的傳唱也轉變成爲今日佛光山派下各別分院由信眾組成的「合唱團」而延續；另，近年（二〇〇三起）佛光山每年舉辦「人間音緣」國際徵曲活動，事先提供星雲大師詩詞詞庫，凡參加者需依據該詩詞內容創作新曲調，不論專家或一般民眾，人人皆可參加，徵求具國際性、大眾化，曲風不限之弘法音樂，務求進達現代化之佛教音樂好學、易記、朗朗上口之目的訴求，故風格、演唱語言多元豐富，讓佛光山在創作佛教音樂的音聲內涵上具有傳承、時代性，因而更能趨向普及世間。

2. 弘法效益

曾有當年參加宜蘭佛教青年歌詠隊的團員說：「當年師父領導宜蘭念佛會，有各種接引青年人的活動。但他的『維摩經講座』、『定期共修』都使我感覺乏味而卻步不前，……唯一能攀上緣的是唱歌、郊遊，和『古今文選』的課。」[註 109]當年團員，是當今佛光山重要的核心幹部——慈惠法師，其因為參加「歌詠隊」而進入佛門，其餘尚有佛光山慈莊、慈容法師等亦如是，顯示「佛教聖歌」有極大度眾功能。

另，星雲大師所作佛歌後來輯成《佛教聖歌集》，最先發行於一九五四年，後被「澎湖佛教梵音隊」、「台北佛教青年會」翻印使用。同年中佛會廣播組「佛教之聲」，周子慎等人也感於電台廣播佛教音樂之需要，故請宜蘭佛教歌詠隊前去台北錄音，由星雲大師與楊勇溥帶領，首次在中廣公司錄製佛教歌曲八首，計：〈鐘聲〉、〈晨〉、〈快皈投佛陀座下〉、〈念佛歌〉、〈讚佛歌〉、〈菩提樹〉、〈讚僧歌〉、〈西方〉，這是第一次現代佛教歌曲在電台錄音。以此，顯示星雲大師所組織的佛教歌詠隊在當時雖遭到部分人士「過度關注」，但終還是受到肯定。[註 110]而此弘法之佳績，讓後來許多佛教團體及寺院紛紛模仿歌詠隊或出版佛教聖歌集，例：一九六二年台中蓮社出版李炳南《梵音集》；一九七七年曉雲法師等人撰詞譜曲出版《清涼歌新集》；一九八二年圓光佛學院由佛學院學生組成「佛教歌詠團」；一九八九年成立「白雲兒童合唱團」等，皆與星雲大師所領導之歌詠隊、唱聖歌，有著緊密的關聯。

綜合上論，星雲大師體察到眾生根器差別的需求面，因而施設一宗教能夠多管連結社群功能的新型式佛教音樂，其結合佛教理性與感性認知，將佛教教理所要闡述的人生真理與修行方向透過佛教聖歌的形式，撰寫淺顯但義深的佛教歌曲歌詞，結合人們生活記憶中熟悉的「音樂」特性（「音樂」的微妙相），希望透過現代化、大眾化的佛教面向，用人人可懂的音樂自在優雅地傳遞佛法。因此，梵唄與創作佛曲用以弘化的目標是一致的，兩者非但沒有抵觸，反而因此而開闢一更寬廣多元的道徑接引不同需求與根性的眾生入佛藏海。從中，創作佛曲的推出，也因此窺見星雲大師積極走入公眾領域宣教、參與社會淨化的弘法精神，而創作佛曲亦因此而逐步成為當代台灣佛教的重要弘法工具及新的佛教文化。[註 111]

三、「佛光山梵唄讚頌團」的梵音展演

二〇〇四年「佛光山梵唄讚頌團」應中國藝術研究院宗教藝術研究中心的邀請，於北京中山音樂堂作精湛演出，創下台灣佛教團體將音樂藝術首次在中國大陸展現之記錄。[註 112]事實上，早在一九七九年，由佛光山僧眾及叢林學院學生擔綱的「佛光山梵唄讚頌團」，便以台灣國父紀念館、國家音樂廳等地為起點，而面向世界舉行無數次梵音國際巡迴展演。集梵唄、舞蹈與樂團的搭配，並結合現代影音設備，佛光山正式將佛教梵唄由寺院帶入國家藝術殿堂，此堪稱再造梵唄於時代潮流中另一新生命的表現手法，自然引領一代佛教文化新風格；它廣受海內外跨越宗教、種族、語言、文化等無數大眾的好評，但也因此吸引學界對此佛教文化新現象的關注與論議。

（一）「佛光山梵唄讚頌團」的組成與展演

1. 組成與意涵

關於「佛光山梵唄讚頌團」的成立緣起，與星雲大師畢生弘揚人間佛教，推動「佛法人間化」和「以文化弘揚佛法」有關。星雲大師表示：

我們除了祈求世界和平安樂之外，總想有些積極的行為，能有助於現實的世道人心。因此，佛光山組成「梵唄讚頌團」在世界各地結緣，一面撫慰人心，一面淨化社會，將佛教梵唄音樂清淨與和諧的法音，遍及全球，達到「只要有陽光的地方就有佛法，只要有陽光的地方就有梵音」的目標，創造一個美好的人間淨土。[註 113]

在此，「佛光山梵唄讚頌團」的成立宗旨乃以佛教音樂弘法傳教，並達到淨化人心，創造人間淨土的目的，在這充滿戰事、疾患、生態破壞等諸多災難的環境中創造人間淨土，這也是佛教最本質、最美好的精神所在，它體現在音樂中，就成為佛教音樂審美的關鍵之一。除此，內含梵唄打破場合性局限的現象，是為「佛光山梵唄讚頌團」之成立所帶來的新佛教文化萌生。

相對於創作佛曲，傳統梵唄長久以來被界定為「寺院、儀式僅能」的場合性展演局限，隨著「佛光山梵唄讚頌團」的成立，而得到適切的轉變，換言之，傳統「梵唄」因此步出寺院，承載亦被承載地讓僧眾帶入音樂殿堂，從事其本質不變而場域增加的弘法展現，此驟轉創了佛教劃時代文化新章，即賦予佛教梵唄做為「弘法利器」與「被場合限制弘傳」間的有限性得到創造性開釋。是以，梵唄為載道之教體，其界定乃指千年行於「寺院」的朝暮課誦等法事音樂稱之，而此場合性的局限一直被歷史與人為觀點的認知保護但也抑制，「保護」乃認為因此可保有梵唄的神聖性，「抑制」則是制式化地解讀佛經與僵化梵唄用以修行的形式與對象，換言之，不當的保護便為抑制之始，這突顯「歷史傳統」（的人與觀念）對於梵唄的窄化認知與佛教自我定限的「茫」點，它局限佛教文化的發展，也剝奪眾生可能的得度「音」緣，為此，星雲大師在二〇〇一年「晨鐘暮鼓」梵唄音樂會上說道：

感謝你們來欣賞梵唄讚頌團（的）梵唄和舞蹈。你們（可能會）想，佛教現在很新潮，到公共場所來唱、來舞，其實不是，當初佛陀講經的時候，就是有很多人讚頌，也有很多的天女舞蹈，假如我們要找證明的話，很有名的敦煌壁畫，都是讚佛的隊形；很多的天女散花，都是那時天人讚佛的情況。像我出家六十多年來，唱、念都唱給佛祖

聽，早課、晚課，天天唱給佛祖聽，（而）人人是佛，為什麼不能來唱給大家聽呢？基於我們要把佛教普遍化，把佛教不只作為寺院裡的、出家人的，讓佛教走到社會，走到群眾裡，讓大家共享佛教的一些內容、藝術…… [註 114]

承上，星雲大師基於「佛性平等」的觀點，認為眾生都有成佛的可能性、人人是未來佛的立場，因而梵唄用以「供養」諸佛的宗教性功能（參見本文第二章第三節），在此得到會通，換言之，梵唄場合性的局限在此首次得到依理的突破，它相對性地代表梵唄跨出寺院場域的藩籬之同時，也帶來寺院被建築於舞台的佛教文化新意象。因此，當佛教文化遇見「人間佛教」——佛法生活化、現代化的思潮時，它便已邁向「普及化」的初步，然而如何能維繫普及性的持久，則舞台的豐富化與教育呈現的美學，便成為「佛光山梵唄讚頌團」展演設計的內涵之一。

2. 展演內涵與特質

佛陀示教利喜，善於運用各種法門以輔教化；現代佛教界傳戒，戒師與戒子亦都於請戒時，以香花迎請十方諸佛，因此，「佛光山梵唄讚頌團」依此傳統，將佛門的課誦行儀、日常修持、佛法要義等，分設不同主題將之帶入音樂弘法的工作。其演出的內涵及特質，可含括「舞台化」、「豐富化」、「教育化」三面向探討。

(1) 舞台化

「佛光山梵唄讚頌團」是以舞台演出形式來呈顯佛教梵唄禮讚，因此，在演員陣容、節目編排、藝術追求、現場調度、音響效果等方面都具有鮮明的表演性質。而首要面對的表現手法是「人」——即僧人的「三千威儀，八萬細行」要移轉到舞台的行持問題。因此，如何能達到展演的效果與目的，又能把僧家自然與神聖的氣質展露，佛光山因此從隊形、動作、服裝上做諸多的考量。從單一整齊的排列，逐漸因節目的設計，增添隊形變化；而僧眾的服裝一律以出家人的三衣及壞色衣的原則，因此黃色袈裟、灰色海青、紅祖衣等，視節目內涵的所要呈現而搭配，以增加觀眾舞台上視覺美感及其整體營造的莊嚴威儀氛圍。[註 115]舞台化使佛教梵唄具有音樂會的色彩，台上表演者無論僧俗，都是面對觀眾、現實與社會，它肩負著教化人心的任務，也因而串起佛教、佛光山與社會緊密的關係。

(2) 豐富化

以人為主要教化對象的佛教音樂是現代佛教音樂的首要任務，佛光山因而以不同形式的音樂表演表達展演主題，有獨唱、輪唱、合唱、甚至舞蹈、「劇」，都成為舞台上梵唄讚頌團的共同組成部分。許克巍指出，源自大陸的傳統唱腔「佛光山梵唄讚頌團」目前唱誦的曲

調以齊唱居多,變化主要同一個曲牌填上不同歌詞變成不同的歌,因為佛教究極以修心為主,多樣而複雜的曲調反而會主客不分,妨礙身心收攝,以此觀點則既有的梵唄曲調已夠用,但當梵唄變成公開的表演,甚至演出成爲一種常態,則傳統的模式顯然不足以滿足舞台可以轉換爲度眾需求,[註 116]而這個問題「佛光山梵唄讚頌團」業已意識到。猶如凌海成所言:在大多數情況下人們對佛教音樂的欣賞是出於對佛教的信仰,對音聲佛事的重視以及有宗教情感的寄託。佛教音樂中的儀文(偈讚頌等)是佛教音樂的重要組成部分,也是佛教徒最重視的部分,人們對於佛教音樂的審美判斷,主要基於對儀文的審美判斷,對宗教儀式的宗教功能作出判斷,但其實對音樂本身的美是不容忽視的,許多人在參加佛教法會或欣賞佛教音樂時往往並不瞭解法會進程,宗教意義及唱詞內容等,但他們同樣會產生心理共鳴,產生審美愉悅融而爲一的關係。[註 117]因此,除了既有傳統梵唄外,梵唄讚頌團——藝術總監慈容法師表示,佛光山亦不斷開拓新的曲調,鼓勵佛曲創作,並結合國樂團(或交響樂團)、敦煌舞蹈,甚至以「劇」的演出方式來增加表演聽覺和視覺的美感與深度。近年來陸續發表的「梵音樂舞」、和台北市立國樂團合作的「梵音海潮音」,以梵音唱誦表現出佛門一天的「一日梵唄千禧法音」等、及「晨鐘暮鼓」、「恆河之聲」等皆是以此理念的嘗試創作結果。另有佈景意象,佛光山採用了大量影像投影,讓舞台的意境展現寺院殿堂、園野平疇、佛門行儀與佛菩薩的造像等,透過不同意象形態來加深加廣展演內涵的傳遞與表現,讓每一個演出曲目所蘊涵的佛法,也能喚起心靈寂靜之情懷,身心與佛菩薩的清淨心相應,再現佛教梵唄一門的深義。

(3)教育化

星雲大師畢生以「文教」弘揚佛法,「佛光山梵唄讚頌團」之成立也具有認識與傳承佛教文化之功能,與推動生命價值的認識、生活態度的培養的目標,故其節目內容之展現便是主導者充滿宗教意志與情懷所表現其對客觀規律的理解與運用進而實踐的教育活動。以二〇〇一年佛光山應台北傳統藝術季之邀,在台北社教館演出「晨鐘暮鼓」梵唄音樂會爲例,節目設計爲:上半場——「修持篇:行持門、義解門」、下半場——「化導篇:甘露門、禮讚門」二個部分來呈顯,在談到節目設計的內涵與意義時,總策畫慈惠法師說:

a. 修持篇:

行持門:寺廟裡面如何過生活,事實上就是在修行中過生活。我們講五堂功課,殿堂裡面固然是修行,就是廚房裡、田園裡、工作中,全部都是修行。所以叫做「搬柴運水無非是禪」,這也就是一種生活中的修行,也才是真正的修行。「行持門」所要表達的就是生活的修行。

義解門:佛教的修行,目的是在讓我們能夠有非常理性的心靈狀態,也就是能夠有智慧,才能夠斷除煩惱生死,那麼,智慧如何修得呢?就是「聽經聞法」,「義解門」就是要聽經

聞法，從經典法義裡面，來取得智慧，能夠正確的去瞭解，人生宇宙的真理，那才能夠解脫。
[註 118]

上半場設計乃結合「解行並重」的宗教意涵，是以見聞學習而知解教理，進而實踐躬行所知解之教理，是佛教各宗派欲達佛果聖道之二大基本法門的闡發，在此，佛光山從象徵晨鐘的〈叩鐘偈〉、早課〈寶鼎讚〉、早齋〈供養咒與結齋偈〉、作務〈出坡〉等佛門五堂功課的儀軌與唱誦，詮釋「行持門」的功課內涵；聽經聞法的「義解門」則是由佛教〈鐘聲偈〉、〈開經偈〉、〈聽經〉、〈回向偈〉與〈七眾弟子齊修淨土法門〉共同組成。整場除了唱誦，更輔以多媒體 VCR 動畫、「劇」的手法表現，讓大眾透過音聲與視訊而契入佛門特有的宗教行持生活體驗，促進生命價值的認識與啟發，藉此宣揚與延續佛教文化之傳統特質。

b. 化導篇：

甘露門：觀世音菩薩，我們大家都知道，他是大慈大悲救苦救難，聽到有人求救的聲音，觀世音菩薩馬上就過去救苦，他手中的楊柳枝、甘露瓶的甘露水，就是為救度我們苦難的眾生，所以，我們要修學甘露法門，也就是修學觀音法門，讓我們在生活裡，時時刻刻都能夠有甘露灌頂，救苦救難的菩薩加被我們。

禮讚門：在各種修行的法門當中，有一門很重要的入門功課，就是禮讚如來，所以佛教的法會一開始要唱讚，就是讚歎、禮讚如來，禮讚如來也就是對人性的尊重、人格的尊重，這是佛教出家人必要的重要功課。[註 119]

下半場設計則點出「傳播佛教文化」，除了「梵唄」外，佛光山還把「梵唄」與「人類生活」交關，其內容含括「啓告十方」、「觀音偈」、「觀音發願文」、「禮讚如來」、「準提咒」等，透過神聖與世俗的會通，提供人們生活態度——「慈悲與尊重」的培養與建議。

綜觀上述，從教育角度觀之，佛光山係從佛教音樂是其宗教文化體系下之一支的觀點思索，其設計理念乃深刻地去審視「人間佛教」由信念、信仰與行為體系所交織而成的文化網路，去傳遞「人」與「佛教」文化之間的關係，[註 120]並串連每個演出的曲目所具有的文化象徵意涵以為整體，進而帶領人們（觀眾）對佛教文化意義的深入理解，達到教育功能。故此，也可觀察「佛光山梵唄讚頌團」的創作展演手法，是結合宗教、音聲與藝術為表達其宗教文化的語言，故從主題構思、節目內容、轉化方式、場次順序、服裝搭配、燈光音響的銜接點等，佛光山之設計皆讓「晨鐘暮鼓」透過音聲、意象將佛門嚴謹的修行生活的文化意涵、道場懺儀的化導（教育）意義等，做一完整而充分的宗教與藝術結合的體現，而接引觀眾步入佛法堂奧。因此，相較於原始佛教時期，僧團以「誦經」為僧人的教育項目之一，則「佛光山梵唄讚頌團」非但保有傳統佛教「以聲載文」為教育方式與功能，增加「身行」相輔，更可提昇人的感受力與想像力，而能邁入更具彈性與自覺的豐富生活，此為教育目的的達致，亦為宗教藝術的目的實踐。

(二)回響與回應

「佛光山梵唄讚頌團」在星雲大師的積極倡導下，進行佛教梵唄的繼承與創新，開創了傳統梵唄融和音樂和舞蹈的先例，並且在亞洲、澳洲、美洲、歐洲等國家藝術殿堂巡迴演出，深獲音樂界專家的關注與論議，例：北京中央音樂學院教授田聯韜表示——

一、讚頌團的演出者在頌唱中傳達給聽眾的，是純真而虔誠的信仰，和飽滿、樂觀的內心感情。……二、以讚頌團此次音樂會的藝術、技術層面而言，也已達到高度的水平，即使與職業性的專業合唱團相比較，也毫不遜色。[註 121]

是針對演出者與音樂會展演創作手法的肯定。另，山西省音樂舞蹈研究所，也是五台山佛教音樂的專家韓軍教授認為：

(讚頌團)那種壯觀的場面與形式，確實能發揮淨化人心的效果。所以除了佛教音樂的本質，我們還可以知道佛教音樂的功能——它可以淨化心靈，教育青年，可以提高精神文明建設。[註 122]

乃肯定讚頌團及佛教音樂淨化人心的功能。其餘如劉建昌、楊民康等人亦皆給予中肯的評述。[註 123]此外，台灣高雅俐也提出不同看法：1.原來音樂修行實踐者即音樂觀聽者的情形，因舞台的設置而產生表演者與觀聽者（觀眾）分立的情形，後者無法真正體驗音樂修行的「精髓」部分。2.舞台化的展演中，為求表演效果，表演者事先的反覆練習已將唱念「規格化」、「統一化」，個體與群體互動的關係只剩下「單一關係」：整齊原則，因此無法用平日最自然的演唱方式來演出，其音樂實踐的身心靈體驗也因而有所改變。而展演加上旋律伴奏後，亦會產生相同問題。[註 124]

如上所言，筆者認為其實就是一個「梵唄與修行」的問題，對此，筆者和高雅俐有不同的看法，即修行認知、與梵唄宗教性功能的觀點。首先，關於修行的定義，在《大般若波羅蜜多經》卷四四七云：「攝受般若波羅蜜多，依方便善巧，大悲心為上首，修空無相無願之法，雖證實際而能入菩薩正性離生位，能證無上正等菩提。」[註 125]是以，要成就無上菩提不可少「悲」——大悲心、「智」——方便善巧，換言之，即是悲智雙運而修六度萬行，圓滿自利利他之一切善行，方能成就佛果之道。佛光山乃一推動人間佛教「上求佛道下化眾生」

之菩薩道場，星雲大師秉承「非佛不作」的原則，致力佛教現代化、生活化，以利樂一切有情入佛智慧，因此，人間佛教貫徹「人成即佛成」並非口號，而是要實踐在生活中，促進群我之間的和諧與共生，換言之，「心中有人」的慈悲心，是佛教徒重要而基礎的行持。筆者於今年五月初分別於佛光山台北、宜蘭等地之道場訪談過多位實際上台演出的「佛光山梵唄讚頌團」團員，有人說道：

在舞台上唱梵唄，感覺很好，因為不只唱給佛菩薩聽，也唱給「人」聽，更可以唱給沒有佛教信仰的人聽。一九九八年那年去香港紅磡體育館演出三晚，就共有近三萬人聽得到，影響力真不少啊！配合中（或西）樂器，覺得也滿協調，氣氛也很好，而且一樣可以達到讚美佛菩薩的功能，激發起宗教感情。

另一人說：

參加梵唄演出，除了可將梵樂傳播出去，讓現代人有因緣感受到梵唄音聲攝心的力量，安定心靈；對己而言，亦是很好的修行，佛教有許多的方便權巧之便，以「音聲作佛事」的自利利他之法門，何樂不為呢？站在舞台上唱梵唄與在傳統殿堂唱誦有其異同之處。差異之處是，沒有親自司打法器、沒有佛像、用的是國樂或現代樂器配樂；相同的是，恭敬虔誠之心，雖沒有佛像，但面對觀眾時也以敬佛之心敬之。

以此可知：對僧眾而言，上台演出是一件慎重其事、嚴肅卻又歡喜的「法供養」功課，舞台即是道場，眼前皆為有緣的「未來佛」，他們只是用一顆清淨、虔誠之心，上台「宣唱法音」以為祝禱和接引……，因此，不論是在寺廟大殿抑或舞台上、有無樂器伴奏，都無所謂「自然或不自然」唱誦的分別，因為「心中有人」，自然會追隨殿堂法器或者舞台上樂器演奏、乃至大眾唱誦音聲而調整自己以為相融互補。而中國藝術研究院音樂研究所副所長蕭梅在看過「佛光山梵唄讚頌團」的演出後，提出這樣的觀點：

佛光山（梵唄讚頌團）的發展，是形式的變化，還只是外在的，最重要的是它本身的宗教內涵，信仰是沒有變的。[註 126]

綜觀上論，筆者認為高氏恐不適僵化「修行」的內涵與窄化「梵唄」多元的宗教性功能。高氏強調經由音樂實踐、音聲展演而產生個人的身心體驗，是為「佛教音樂的修行」，[註 127] 筆者認為「梵唄」若只能藉由一種「固定型態」才叫如法正確的「修行方式」，那麼佛教經典所陳，佛教音樂具有「教義傳承」、「宗教情操薰養」、「供養佛菩薩」等諸多宗教性功能又如何解釋？因此，筆者贊同高氏所提出的「方式」，絕對是一正確又適當的「佛教音樂修行法」，但絕非「唯一」的方式。再者，猶如高氏自己歸結：

就修行立場而言，所謂的「弘法音樂會」，僅是「方便」，真正修行體驗還是必須透過個人親身實踐。重要的是，僧團如何引領信眾經由實際的參與、實踐，在自然的修行環境感受佛教音樂修行生活及修行境界。[註 128]

如上所述，可歸納：一、高氏在前文提及：經由音樂實踐、音聲展演而產生個人的身心體驗，方為「佛教音樂的修行」。二、從上引文得知：高氏明白眾生有根器差別，故佛教有「方便」法的施設。三、高氏強調「僧團重要的是如何引領信眾經由實際的參與、實踐，在自然的修行環境感受佛教音樂修行生活及修行境界」。如上三點說明筆者認為：眾生既有根器差別，則「梵唄」引導眾生趣向修行之方式，便不能固定單一，否則無法發揮普度眾生的功能（佛陀的教法是不捨任何一個眾生的），但「方便」是為趣入「究竟」而設，故方便並不妨礙究竟。其次，既以高氏認為「僧團重要的使命乃引領眾生經由實際參與……，感受佛教音樂修行生活及修行境界」，則佛光山教團已經在做，並且是兼顧眾生「根器」差別而做，如此，高氏此番建議「佛光山梵唄讚頌團」之語，便叫人不知從何省思起。

以此，星雲大師秉承「人間佛教」實踐理念，透過中介結構——「佛光山梵唄讚頌團」的成立，創造一個屬於當代革新的「運動」，並帶入新的成員與觀眾共同參與其建構，使傳統梵唄音樂實踐掙開場合性的局限後，讓它的教化功能更具體廣擴化，同時也聯繫了寺院與社會（民間）的關係，而帶來一個新的文化再現領域與新的佛教文化。[註 129]

伍・結論

本研究選定聚焦於單一寺院之音樂實踐的探討，目的是希望藉此對一個據點的深入來加深對台灣佛教音樂實踐內涵與其在國人接受佛教過程中所扮演的角色理解，此一探研模式既可對一般佛教音樂實踐內容有普遍性的觀察與認知，又可在廣泛的言說下對個殊層面有追

尋，特別是在現今佛教音樂所展現的多樣面貌，定點深入不失是一個可以理解當代佛教文化轉變的有效途徑選擇。

而佛教以音聲作為眾生瞭解自我、建構自我的基本元素之一，乃佛教服膺於其宗教文化與教義而產生之特有的音樂思想體現，看似矛盾與對立的佛教音樂思想，其實側重於對其宗教精神內涵、落實宗教目的之掌握，因此，音樂操作能否傳遞其宗教教義、符合其宗教正智正道的啟發是佛教首重。而佛教的音樂組成建構於其教體論、善聲離欲與音聲緣起的觀點，落實於宗教實踐、度化眾生與教義傳承等功能，衍生出梵唄等宗教儀式的獨特音樂特質，完成其為教體的宗教使命。而星雲大師承繼佛陀度眾弘法之本懷，推動「人間佛教」，落實生活化、人間化之理念，他認為教義是傳統的，形式應是現代的；思想是出世的，但事業是入世的；生活是保守的，而弘法是進步的，因此融攝而建構「非佛不作」、「出世思想做入世事業」之觀點，認為當代佛教若想發揮利樂有情之宗教功能，必須朝向現代化、生活化、藝文化、國際化的機能跨步，用以契入眾生生活之弘法形式方能落實佛法於日常。因而試圖將人間佛教透過音樂傳播，實現大眾性、普及性、喜樂性的生活佛教功能，而建構起「弘法利生」、「經驗平台的建構」與「傳統與現代融和的多元運用」等屬於佛光山「佛教音樂」的實踐精神。它承自佛教義理而衍生為多方位的現今佛光山佛教音樂實踐的內容，即：運用傳統佛教音樂的聲文俱得之特質與可參與的展演型式，透過梵唄儀文的內涵、梵唄的文體與音樂型式、梵唄的音響組成，引導眾等親身參與於唱誦儀軌進行之時，同時自我觀照並邁向三業清淨之境為其一；但也因為體察到眾生根器差別的需求面，因而施設一宗教能夠多管連結社群功能的新型式佛教音樂，其結合佛教理性與感性認知，將佛教教理所要闡述的人生真理與修行方向透過創作佛曲之型式，以現代化、大眾化的設計手法，使用人人可懂的音樂傳道，是其二；另，千年來梵唄的場合性的局限，是造成其無法普及的原因之一，因此星雲大師成立「佛光山梵唄讚頌團」，帶入新的成員與觀眾共同參與其建構，使傳統梵唄音樂實踐掙開場合性的局限後，讓它的教化功能更具體普及是其三。

以此，從佛光山佛教音樂實踐歷程觀之，筆者發現：佛光山為了讓佛教易於為當代人們所接受，故在以「佛教音樂」為橋樑的同時，亦積極而主動地建立起一邁入世間、面向群眾的傳道態度；其次，它建構一套適應於眾生根器之豐富的宗教音樂系統，提供了適合於不同社會階層的多樣音樂形式，作為入道方便與究極實踐，據此，它緊密地聯繫寺院（僧人）與社會的關係，因而為佛教開創一個全新之文化再現領域與帶來佛教文化的建設，乃佛光山「佛教音樂」的實踐為台灣佛教文化及弘化所帶來的創新意義與價值。

以此，筆者以為佛光山運用「音樂」進行弘法的用心與動機是無庸置疑，只是，如何能將「音聲」化作猶如觀音菩薩「應以何身得度者，即現何身而為說法」之慈懷與廣布，視眾生根器而給予所適需之「音聲」，誠然，在音樂種類的「區隔性」建構上，佛光山未來可以有更細緻的畫分與規畫，最簡單的分類方法即以「年齡」作主軸，來進行「中心化」、「統籌化」的音樂創作、產製與推動佛教音樂教育推廣等。

最後，本文礙於筆者「藝術」專業能力的不足，故對佛教音樂的美學形式與特質未能有深入探究是缺失之一；由於撰寫時間的限制，未能將佛光山佛教音樂實踐的特色與台灣其他寺院佛教音樂比較是缺點之二。另，本研究——佛光山佛教音樂實踐的相關內容，筆者已於文中有提綱大要的整理，但隨著時代進步與實踐時間越久，佛教音樂的「專業性」、「普及性——佛教音樂特色如何突顯於其他音樂」等課題便不能不深入探究，以此，有志者可再進一步深入處理。

附表一：佛光山「佛教音樂」出版品集

時 間	出 版 品 名	出 版 單 位
1956.04	佛教聖歌集本	宜蘭念佛會
1977.01	佛教聖歌集本	佛光出版社
1979	梵唄聖歌錄音帶	佛光山寺
1991.02	三寶頌(合唱)錄音帶	佛光文化
1991.02	梵唄音樂弘法大會錄音帶(上、下)	佛光文化
1991.10	慈佑眾生錄音帶	佛光文化
1991.10	佛光山梵唄錄音帶	佛光文化
1991.11	佛光山之歌錄音帶	佛光文化
1991.11	梵樂集(一)錄音帶	佛光文化
1992.01	三寶頌錄音帶	佛光文化
1993.01	佛教聖歌錄音帶	佛光文化
1993.01	聖歌偈語錄音帶	佛光文化
1993.01	梵音海潮音錄音帶	佛光文化
1993.07	六字大明咒錄音帶	國際佛光會
1993.09	佛光梵音集錄音帶	國際佛光會
1994	梵唄聖歌錄音帶	中國出版社重錄
1994.01	禪語空人心錄音帶	佛光文化
1994.04	悉發菩提心錄音帶	國際佛光會
1994.07	佛教聖歌集(一)錄音帶	國際佛光會
1994.07	淨化人心大家唱錄音帶	國際佛光會
1994.10	觀音讚錄音帶	國際佛光會
1994.11	禪語空人心(兒童版)錄音帶	佛光文化
1995.03	佛教聖歌集(二)錄音帶	國際佛光會
1995.08	禮讚十方錄音帶、CD、VHS	佛光文化
1995.10	梵音樂曲錄音帶、CD	國際佛光會
1997.01	心經錄音帶	國際佛光會
1998.06	法音清流—大乘佛教梵唄經典錄音帶	如是我聞

1998.12	梵唄—天籟之音錄音帶、CD	佛光文化
1998.12	梵唄 (BON BAI) CD	佛光文化
2000.04	六祖壇經—無相頌錄音帶、CD	如是我聞
2000.04	般若波羅蜜多心經 (梵語版) 錄音帶、CD	佛光文化
2000.04	般若波羅蜜多心經 (國語版) 錄音帶、CD	佛光文化
2000.04	誰念南無錄音帶、CD	佛光文化
2000.09	遊來遊去錄音帶、CD	如是我聞
2000.09	壇經偈頌梵唱錄音帶	國際佛光會
2001.	2001 佛教梵唄—《晨鐘暮鼓》VCD	佛光山電視中心
2001.01	歡喜自在佛教聖歌集錄音帶、CD	如是我聞
2000.01	悟自心—六祖壇經偈頌錄音帶、CD	佛光文化
未標註	藥師琉璃光如來本願功德經	如是我聞
同上	地藏菩薩本願經	如是我聞
同上	父母恩重難報經	如是我聞
同上	早晚課	如是我聞
同上	六祖壇經—無相頌	如是我聞
同上	無不響應—創新版大悲咒	如是我聞
同上	恭迎佛牙紀念專輯	如是我聞
同上	身心自在—點一盞心燈	如是我聞
同上	和諧 Harmonize	如是我聞
同上	三寶頌	如是我聞
同上	佛教青年的歌聲	如是我聞
同上	曾經走過的歲月	如是我聞
同上	歡喜自在	如是我聞
同上	恆河的聲音	如是我聞
同上	因為有你	如是我聞
同上	善緣好運—美滿姻緣	如是我聞
以下略		

【註釋】

[註 78] 參見慧嚴，〈台灣佛教史前期〉，《中華佛學學報》（台北：中華佛學研究所，一九九五年七月）第二七五頁。

[註 79] 參見王順民，〈當代台灣佛教變遷之考察〉，《中華佛學學報》（台北：中華佛學研究所，一九九五年七月）第三一八頁。

[註 80] 參見同 [註 79]，第三一九頁。

- [註 81] 參見藍吉富,〈台灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉,《中華佛學學報》(台北:中華佛學研究所,一九九九年七月)第二四〇頁。
- [註 82] 參見闕正宗,《重讀台灣佛教——戰後台灣佛教(正編)》(台北:大千出版,二〇〇四年)第四十一頁。
- [註 83] 同 [註 79],第三二〇頁。
- [註 84] 相關星雲大師對「念佛」法門之闡述,可參見星雲,《佛教叢書·儀制篇》第七冊,第七一十六頁;《星雲大師講演集(二)》,第一二五—一三三頁。
- [註 85] 參見陳慧珊,〈佛光山梵唄源流與中國佛教音樂的關係〉,《一九九八年佛學研究論文集》(台北:佛光文化,一九九九年)第三七四頁。
- [註 86] 據筆者訪談佛光山一爛熟法會佛事唱念的法師及筆者參與觀察所得之結論。
- [註 87] 參見張運華,《中國傳統佛教儀軌》(台北:立緒文化,一九九八年)第一〇八頁。
- [註 88] 詳文可參見星雲,《佛教叢書·儀制篇》(一九九五年)第七冊,第二—六頁。
- [註 89] 同 [註 88],第一二〇—一二一頁。
- [註 90] 星雲,〈中國佛教階段性的發展芻議〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇一年)第一期,第四十三—四十五頁。
- [註 91] 《大正藏》第十冊,第四四四頁。
- [註 92] 同 [註 88],第一一九頁。
- [註 93] 《大正藏》第五十冊,第四一七頁。
- [註 94] 同 [註 88],第一二九—一八八頁。
- [註 95] 參見同 [註 88],第三十九—四十四頁。
- [註 96] 參見林美君,《從修行到消費——台灣錄音佛教音樂之研究》(國立成功大學藝術研究所,二〇〇二年)第四十頁。
- [註 97] 參見林谷芳,〈音樂修行的實相與虛相——從目前的佛教音樂談起〉,《普門雜誌》(一九九七年)第二一四期,第七十二頁。
- [註 98] 參見蔡惠明,〈中國佛教音樂〉,《香港佛教》(一九九五年)第四一九期,第三十一頁。
- [註 99] 佛光山文教基金會,《人間音緣——二〇〇三年星雲大師佛教歌曲發表會紀念專輯》(二〇〇三年)第六—七頁。
- [註 100] 佛光山文教基金會主編,《二〇〇四年人間音緣——星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇三年)第九十四頁。
- [註 101] 同 [註 100],第一〇一頁。
- [註 102] 參見同 [註 99],第八十八頁。

- [註 103] 參見彭吉象,《藝術學概論》(台北:淑馨出版,一九九四年)第三一二—三二二頁。
- [註 104] 參見國際佛光會世界總會,《佛光山梵音饗宴專輯》(台北:國際佛光會中華總會,二〇〇一年)第十九頁。
- [註 105] 《大正藏》第三十二冊,第五七七頁。
- [註 106] 參見陳碧燕,「超越混同:當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化」,發表於「二〇〇四國際宗教音樂學術研討會——宗教音樂的傳統與變遷」(二〇〇四年)第五—六頁。
- [註 107] 參見李亦園,《人類的視野》(上海:上海文藝出版,一九九六年)第十三頁。
- [註 108] 筆者於二〇〇五年三月二十六日於佛光山台北道場十樓,訪談三位法師的記錄內容之一。
- [註 109] 符芝瑛,《薪火》(台北:天下文化,一九九七年四月)第七十五頁。
- [註 110] 參見闕正宗,《重讀台灣佛教——戰後台灣佛教(續編)》(台北:大千出版,二〇〇四年)第二九五頁。
- [註 111] 參見同 [註 106], 第六頁。
- [註 112] 參見陳慧珊,〈繼往開來——佛道音樂學術研討會實錄〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇四年)第十九期,第二七五頁。
- [註 113] 引自許克巍,〈觀自在菩薩,照見五蘊皆空〉,《傳統藝術》(台北:國立傳統藝術中心,二〇〇三年)第三十三期,第三十四頁。
- [註 114] 引自佛光山電視中心製作,〈二〇〇一佛教梵唄——晨鐘暮鼓〉VCD(二〇〇一年)。
- [註 115] 參見永本,〈人間佛教藝術的展現——佛教梵唄的新生命〉,《印順長老與人間佛教——海峽兩岸佛教學術研討會》(第五屆,二〇〇四年)第U二—三頁。
- [註 116] 同 [註 113], 第三十五—三十六頁。
- [註 117] 參見凌海成,〈佛教音樂審美談〉,《傳統藝術》(台北:國立傳統藝術中心,二〇〇三年)第三十三期,第十七頁。
- [註 118] 同 [註 114]。
- [註 119] 同 [註 114]。
- [註 120] 參見洪萬隆,《南風海風人文風》(屏東:屏東文化,二〇〇〇年)第七十六頁。
- [註 121] 田聯韜,〈樂隨佛光來——述評台灣佛光山梵唄讚頌團在北京的成功演出〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇四年)第十九期,第三三八頁。
- [註 122] 同 [註 112], 第二七八頁。
- [註 123] 同 [註 112], 第二七八—二八四頁。
- [註 124] 參見高雅俐,〈佛教音樂與修行〉,《二〇〇〇年佛學研究論文集》(台北:佛光文化,二〇〇〇年)第五八七—五九三頁。

[註 125] 《大正藏》第七冊，第二五六頁。

[註 126] 同 [註 112]，第二八四頁。

[註 127] 同 [註 124]，第五九〇頁。

[註 128] 同 [註 124]，第五九三頁。

[註 129] 參見陳碧燕，〈梵唄與佛教音樂(下)〉，《香光莊嚴》(嘉義：香光莊嚴雜誌社，二〇〇三年)第七十三期，第一五〇頁。

【參考書目】

一、佛經及經註：

1. 《大正新修大藏經》(台北：新文豐，一九八三年)。
2. 一如集註，《三藏法數》(台中：台中淨宗學會，二〇〇〇年)。

二、專書：(依姓氏筆畫序分)

(一)大陸

1. 王昆吾、何劍平編著，《漢文佛經中的音樂史料》(成都：巴蜀書社，二〇〇二年)。
2. 《中國大百科全書·宗教卷》(北京：中國大百科全書編輯委員會，一九八八年)。
3. 田青，《中國宗教音樂》(北京：宗教文化出版社，一九九七年)。
4. 田青，《淨土天音：中國音樂學研究文庫》(山東：山東文藝出版社，二〇〇二年)。
5. 李亦園，《人類的視野》(上海：上海文藝，一九九六年)。
6. 姚衛群，《佛學概論》(北京：宗教文化，二〇〇二年)。

(二)台灣

1. 印順，《原始佛教聖典之集成》(新竹：正聞出版，一九八八年)。
2. 印順，《佛法概論》(新竹：正聞出版，一九九八年)。
3. 方立天，《佛教哲學》(台北：洪葉文化，一九九四年)。
4. 江燦騰，《台灣佛教與現代社會》(台北：東大圖書，一九九二年)。
5. 李亦園，《信仰與文化》(台北：巨流出版，一九七八年)。
6. 克里斯·簡克斯(Chris Jenks)，俞智敏等譯，《文化》(台北：巨流圖書，一九九八年)。
7. 吳汝鈞，《印度佛學的現代詮釋》(台北：文津出版，一九九四年)。

論文 / 佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究(下)

8. 林谷芳,《諦觀有情》(台北:望月文化,一九九七年)。
9. 林谷芳,《傳統音樂概論》(台北:漢光文化,一九九八年)。
10. 林清玄,《浩瀚星雲》(台北:圓神出版,二〇〇一年)。
11. 佛光山文教基金會主編,《一九九三年佛學研究論文集:佛教未來前途之開展》(台北:佛光出版,一九九六年)。
12. 佛光山文教基金會主編,《一九九六年佛學研究論文集(一):當代台灣社會與宗教》(台北:佛光出版,一九九六年)。
13. 佛光山文教基金會主編,《一九九六年佛學研究論文集(三):當代宗教的發展趨勢》(台北:佛光出版,一九九六年)。
14. 佛光山文教基金會主編,《佛光山開山三十週年紀念特刊》(高雄:佛光文化,一九九七年)。
15. 佛光山文教基金會主編,《二〇〇〇年佛學研究論文集·佛教音樂二》(台北:佛光文化,二〇〇一年)。
16. 佛光山文教基金會主編,《一九九八年佛學研究論文集·佛教音樂》(台北:佛光文化,一九九九年)。
17. 佛光山文教基金會主編,《二〇〇一年佛學研究論文集·宗教音樂》(台北:佛光文化,二〇〇二年)。
18. 佛光山文教基金會主編,《二〇〇四年人間音緣·星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇三年)頁首簡章。
19. 佛光山文教基金會主編,《人間音緣——二〇〇三年星雲大師佛教歌曲發表會紀念專輯》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇三年)。
20. 佛光山宗務委員會,《佛光山宗務委員會課誦本》(高雄:佛光出版,二〇〇二年)。
21. 星雲,《星雲大師講演集(一)》(高雄:佛光,一九八九年)。
22. 星雲,《星雲大師講演集(二)》(高雄:佛光,一九八九年)。
23. 星雲,《佛光學》,(高雄:佛光山宗務委員會,一九九七年)。
24. 星雲,《往事百語(三)·皆大歡喜》(高雄:佛光文化,一九九九年)。
25. 星雲,《往事百語(四)·一半一半》(高雄:佛光文化,一九九九年)。
26. 星雲,《往事百語(六)·有情有義》(高雄:佛光文化,一九九九年)。
27. 星雲編著,《佛教叢書(十)·人間佛教》(高雄:佛光,一九九五年)。
28. 星雲編著,《佛教叢書(七)·儀制》(高雄:佛光,一九九五年)。
29. 星雲編著,《佛光教科書 2·佛教的真理》(台北:佛光文化,一九九九年)第二冊。
30. 星雲編著,《佛光教科書 6·實用佛教》(台北:佛光文化,一九九九年)第六冊。
31. 張曼濤主編,《現代佛教學術叢刊·中國佛教史論集·台灣佛教篇》(台北:大乘文化,一九七九年)第八十七冊。

論文 / 佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究(下)

32. 尙九玉,《宗教人生哲學思想研究》(北京:北京師範大學,二〇〇〇年)。
33. 洪萬隆,《南風海風人文風》(屏東:屏東文化,二〇〇〇年)。
34. 郭美女,《聲音與音樂教育》(台北:五南圖書,二〇〇〇年)。
35. 陸震廷,《人間佛教與星雲大師》(台南:中華日報,一九九二年)。
36. 陳沛然,《佛教哲理通析》(台北:東大圖書,一九九三年)。
37. 符芝瑛,《傳燈》(台北:天下文化,一九九五年)。
38. 符芝瑛,《薪火》(台北:天下文化,一九九七年)。
39. 國際佛光會世界總會,《佛光山梵音饗宴專輯》(台北:國際佛光會中華總會,二〇〇一年)。
41. 傅偉勳,《從創造的詮釋學到大乘佛學》(台北:東大圖書,一九九〇年)。
42. 張運華,《中國傳統佛教儀軌》(台北:立緒文化,一九九八年)。
43. 雄獅美術編,《弘一大師翰墨因緣》, (台北:雄獅圖書,一九九九年)。
44. 彭吉象,《藝術學概論》(台北:淑馨出版,一九九四年)。
45. Philip Smith, 林宗德譯,《文化理論的面貌》(台北:韋伯文化,二〇〇四年)。
46. 劉貴傑,《佛學與人生》(台北:五南,一九九九年)。
47. 蔣勳,《藝術概論》(台北:東華出版,二〇〇〇年)。
48. 賴信川,《一路念佛到中土——梵唄史談》(台北:法鼓文化,二〇〇一年)。
49. 蕭興華,《中國音樂史》(台北:文津出版,一九九五年)。
50. 瞿海源,《台灣宗教變遷的社會政治分析》(台北:桂冠圖書,一九九七年)。
51. 藍吉富主編,《佛教藝術論集》(台北:彌勒出版,一九八三年)。
52. 藍吉富主編,《佛教藝術——音樂、戲劇、美術》(台北:華宇出版,一九八八年)。
53. 闕正宗,《重讀台灣佛教——戰後台灣佛教(正編)》(台北:大千出版,二〇〇四年)。
54. 闕正宗,《重讀台灣佛教——戰後台灣佛教(續編)》(台北:大千出版,二〇〇四年)。
55. 如常主編,《雲水三千》(高雄:佛光文化,二〇〇三年)。

三、學位論文：(依姓氏筆畫序分)

1. 林美君,「從修行到消費——台灣錄音佛教音樂之研究」,國立成功大學藝術研究所,二〇〇二年。
2. 高雅俐,「佛教音樂文化的轉變論佛教音樂在台灣的發展」,國立台灣師範大學音樂研究所,一九九〇年。
3. 張杏月,「台灣佛教法會——大悲懺的音樂研究」,中國文化大學藝術研究所,一九九五年。

4. 賴凱慧, 「大化無形的弘法媒介——佛光山宗教美術理念與實踐之探討」, 佛光人文社會學院藝術學研究所論文, 二〇〇二年。

四、期刊論文：(依姓氏筆畫而分)

1. 人生雜誌社編輯室, 〈譜出莊嚴妙音在人間——談佛教音樂〉, 《人生》第一六一期(一九九七年)。
2. 王順民, 〈當代台灣佛教變遷之考察〉, 《中華佛學學報》(台北:中華佛研所,一九九五年)。
3. 王順民, 〈台灣佛教五十年來發展史的回顧與展望〉, 《歷史》(台北:歷史月刊,一九九五年)第九十二期。
4. 少工, 〈靠梵唄生活的修持人〉, 《十方》十五:五(一九九七年)。
5. 王小盾, 〈原始佛教的音樂問題〉, 《一九九八年佛學研究論文集》(台北:佛光,一九九九年)。
6. 田聯韜, 〈樂隨佛光來——述評台灣佛光山梵唄讚頌團在北京的成功演出〉, 《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇四年)第十九期。
7. 谷響, 〈談梵唄〉, 《現代佛學大系》(台北:彌勒出版,一九八四年)第四十七冊。
8. 呂炳川, 〈佛教音樂—梵唄—台灣梵唄與日本聲明之比較〉, 《現代佛學大系》(台北:彌勒出版社,一九八四年)第四十七冊。
9. 呂鍾寬, 〈傳統音樂的社會文化功能及其保存之道芻議〉, 《藝術學》十二(台北:一九九四年)。
10. 呂鍾寬, 〈台灣傳統音樂之發展〉, 《藝術評論》一〇:七(台北,一九九六年)。
11. 李純仁, 〈中國佛教音樂史略〉, 《佛教文化學報》創刊號(一九七二年)。
12. 李純仁, 〈漫談梵唄〉, 《慧炬》第九十九期(一九七二年)。
13. 李瑞爽, 〈雜談佛教音樂〉, 《現代佛學大系》(台北:彌勒出版,一九八四年)第四十七冊。
14. 沈清松、傅佩榮, 〈新世紀青年應有的文化觀與道德觀〉, 《哲學雜誌》(台北:業強出版,二〇〇二年)第三十八期。
15. 林谷芳, 〈音樂修行的實相與虛相——從目前的佛教音樂談起〉, 《普門雜誌》(一九九七年)第二一四期。
16. 林谷芳, 〈從形式到實質的轉化——台灣佛教音樂的發展與檢討〉, 《普門雜誌》(一九九八年)第二二二期。
17. 林谷芳, 〈台灣佛教音樂的發展〉, 《傳統藝術》(台北:國立傳統藝術中心,二〇〇三年)第三十三期。
18. 姚麗香, 〈台灣地區光復後佛教變遷初探〉, 《輔仁學誌:法、管理學院之部》(新莊:輔仁大學,一九八八年)第二十期。
19. 香光莊嚴編輯組, 〈金鐘木板叩晨昏〉, 《香光莊嚴》(嘉義:香光莊嚴,一九九四年)第四十期。
20. 星雲, 〈佛教如何現代化〉, 《佛光山佛教青年學術會議論文集》(一九九一年)。

21. 星雲,〈我對人間佛教的思想理念〉,《佛光學》(高雄:佛光山宗委會,一九九七年)。
22. 星雲,〈中國佛教階段性的發展芻議〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇一年)第一期。
23. 星雲,〈人間佛教的藍圖(一)〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇一年)第五期。
24. 星雲,〈自覺與行佛〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇四年)第二十三期。
25. 凌海成,〈佛教音樂審美談〉,《傳統藝術》(台北:國立傳統藝術中心,二〇〇三年)第三十三期。
26. 胡麗桂,〈佛教音樂正流行〉,《人生》(台北市:人生雜誌社,一九九九年)第一八九期。
27. 陳慧珊,〈佛光山梵唄源流與中國佛教音樂的關係〉,《一九九八年佛學研究論文集》(台北:佛光文化,一九九九年)。
28. 陳慧珊,〈繼往開來——佛道音樂學術研討會實錄〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇四年)第十九期。
29. 許克巍,〈觀自在菩薩,照見五蘊皆空〉,《傳統藝術》(台北:國立傳統藝術中心,二〇〇三年)第三十三期。
30. 黃維憲,〈台灣佛教發展研究的回顧和省思〉,《亞洲研究》(香港:珠海書院亞洲研究中心,一九九八年)第二十五期。
31. 高雅俐,〈佛教音樂與修行〉,《二〇〇〇年佛學研究論文集》(台北:佛光文化,二〇〇〇年)。
32. 高雅俐,〈音聲修行,身心狀態與宗教經驗之建構——以念佛為例〉,《政治大學宗教藝術研討會論文集》(台北:政治大學宗教研究所,二〇〇二年)。
33. 陳碧燕,〈凡聖之界?中國佛教寺院制度之音樂及管理組織〉,《香光莊嚴》(嘉義:香光莊嚴,二〇〇〇年)第六十三期。
34. 陳碧燕,〈梵唄與佛教音樂(上)〉,《香光莊嚴》(嘉義:香光莊嚴,二〇〇三年)第七十二期。
35. 陳碧燕,〈梵唄與佛教音樂(下)〉,《香光莊嚴》(嘉義:香光莊嚴,二〇〇三年)第七十三期。
36. 陳碧燕,〈商品佛教音樂與舞曲大悲咒〉,《普門學報》(高雄:佛光山文教基金會,二〇〇三年)第十六期。
37. 陳碧燕,「超越混同:當代中國佛教音樂類型及其文化與社群之轉化」,發表於「二〇〇四國際宗教音樂學術研討會——宗教音樂的傳統與變遷」(二〇〇四年)。
38. 葉明媚,〈弘一大師與佛教音樂〉,《法言》(一九八六年)第四期。
39. 〈中國佛教梵唄簡介〉,《法言》第三期第二卷(總號第二十一號,一九九一年)。
40. 〈弘一大師與佛教音樂——李叔同的音樂生涯(上)〉,《獅子吼》三〇:八(一九九一年)。
41. 〈弘一大師與佛教音樂——李叔同的音樂生涯(下)〉,《獅子吼》三〇:九(一九九一年)。
42. 〈梵唄在佛教修行中的教育意義〉,《獅子吼》三〇:七(一九九一年)。
43. 楊惠南,〈台灣佛教現代化的省思〉,《當代》(台北:一九九三年)第八十四期。

44. 葛守真, 〈宗教音樂與宗教意識〉, 《國際人文年刊》四(一九九五年)。
45. 蔡惠明, 〈中國佛教音樂〉, 《香港佛教》(一九九五年)第四一九期。
46. 藍吉富, 〈台灣佛教發展的回顧與前景〉, 《當代》(台北:一九八七年)第十一期。
47. 〈台灣佛教之歷史發展的宏觀式考察〉, 《中華佛學學報》(台北:中華佛研所,一九九九年)。
48. 羅宗濤, 〈讀《敦煌所發現的佛教講唱》〉, 《中外文學》九(三)(台北:中外文學,一九八〇年)。
49. 騰空子, 〈天界妙音歸人間〉, 《藝術評論》(北京:藝術評論,二〇〇四年)第一期。
50. 昭慧, 〈從非樂思想到音聲佛事〉, 《佛教藝術——音樂、戲劇、美術》(台北:華宇,一九八八年)。
51. 覺徹, 〈佛光山對出世思想與入世事業的實踐及影響〉, 《覺世》(一九九九年)第一四〇三期。
52. 慧嚴, 〈台灣佛教史前期〉, 《中華佛學學報》(台北:中華佛研所,一九九五年)。
53. 慈容, 〈佛教音樂弘法的應用〉, 《台灣佛教寺院行政管理講習會特刊》(二〇〇〇年)。
54. 永本, 〈佛教與音樂〉, 《普門雜誌》(一九九九年)第二三九期。
55. 永本, 〈人間佛教藝術的展現——佛教梵唄的新生命〉, 《印順長老與人間佛教——海峽兩岸佛教學術研討會》, 第五屆(二〇〇四年)。

五、工具資料：

1. 佛光山電視中心製作, 〈二〇〇一佛教梵唄——晨鐘暮鼓〉(VCD 二〇〇一年)。
2. 《中華佛教百科全書》(中華佛教百科文獻基金會,一九九四年,光碟版)。
3. 《佛光電子大辭典》(光碟版第三版,二〇〇三年)。